

## 青阳逸响在万泉——析万荣青阳腔历史面目

杨孟衡

《中华戏曲》第15辑，“安徽青阳·1992，全国青阳腔学术研讨会”论文

—

1954年秋，山西原万泉县（今万荣县）文化馆辅导员畅明生在该县百帝村孙凤科先生家发掘出青阳腔《金印记》、《三元记》、《涌泉记》、《剔目记》四种麻纸古抄本：

《金印记》，麻纸皮已陈旧，封面有“咸丰十一年立”和“同治元年后卷选”以及“暮襄记孙存成记”等字样。此本后附《徐母骂曹》一出；《荆钗记·行程》一出。

《三元记》，戏文首尾不全，封面上有“道光十五年正月吉旦”和“百帝村北社撰”字样。

《涌泉记》，封面有“百帝村北社孙篆桂撰”和“咸丰丙辰年立”等字样。

《剔目记》，封面布皮上有“同治八年正月谷旦”和“同治九年四月”字样。

这些古抄本的发现，曾经引起戏曲界高度重视，赵景深先生撰文称“这应该说是中国戏曲史上值得高兴的一件大事。也应该说是中国戏曲史上的一个新发现”。此后，不少学术著作也多引用万荣青阳腔的材料来论述南戏诸腔发展演变的情状。值得注意的是，在一些论述中，对于万荣青阳腔何时流入山西境内？经由何种传导方式？则均因文献无征而未能予以确切论证。有的说：“安徽池州的戏怎么会到山西万泉去的呢？我想，由安徽经由山东到达山西应该是可能的。即如山西的枣（读如爪）戏在临省山东就很流行。山西可以传到山东，当然山东的戏也可以交流到山西。现今山东还有青阳腔，当然，那是从临省安徽传过去的”（见赵景深《明代青阳腔剧本的新发现》，收于《戏曲笔谈》[上海古籍出版社，1962]页79）；因循此说，又有“青阳通过（山东）柳子戏再传入山西，在万泉一带形成名为腔戏的一个剧种”的见解（见蒋星煜《中国戏曲史钩沉》[郑州：中州书画社，1982]页80）；还有认为“明代在安徽发展形成的青阳腔或者徽池雅调，尔后传入湖北形成的清戏”经由商路而流入山西，并因此将万荣青阳腔定名为“清戏”（见畅明生《山西南部“清

戏”的发现》此文收入中国艺术研究院戏曲研究所与湖南省戏曲研究所合编《高腔学术研讨会论文集》）。此外，《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》有关条目亦从此说。

上述关于万荣青阳腔源流诸说，有几点疑问：①见存的万荣青阳腔剧目，虽然都是清代的传抄本，但一经分析，就能发现这些剧目明显地具有明代青阳腔早期的艺术特征，不可能成为山东柳子戏或湖北清戏的末流而归入清代形成的高腔腔系之列；②由南戏衍生的各类声腔及其流变，均各有其时、空移易的阶段性的，考察万荣青阳腔也应在相应阶段艺术分析的基础上进行比较，才能得出准确的历史判断；③青阳、弋阳以及昆山诸腔，均曾流行于山西境内，青阳腔其所以传入山西南部地区，既有同其它声腔从南往北流布的一般的历史动向，又有与当时山西的政治、经济、文化相因应的历史原因，需要宏观把握万荣青阳腔赖以生存的特殊的历史环境，才能真正认清它的历史面目。

万荣县有三个邻近村庄——百帝、北解、范村都曾经上演过《涌泉记》中的《顺母休妻》、《芦林捡柴》、《安安送米》三出戏，记录了唱腔曲谱。1983年9月，我领着山西省戏剧研究所调查小组到范村对两位硕果仅存的老艺人袁福庆、袁海金作专访，当场请他们演唱，进行录音。据两位老艺人记忆，在范村属于他们这一辈人演出的青阳腔剧目，除前述六种外，还有《白玉兔》（即《白兔记》）、《两狼山》等剧目。本文经调查研究，就上述质疑，从历史的角度试图厘清万荣青阳腔的历史面目，以就教于中国戏曲史学方家。

### 一、万荣青阳腔剧目的艺术特征

南戏诸腔早期上演的剧目，原本多是民间的产物，赖师徒授受、代代递传而存活于民间。至明代中叶，昆山腔出，经文人采用此前其他腔调演唱的剧本加以整理编创，而成为定本刊行于世。因此，人们往往把明代传奇与昆曲剧本相提并论，其实，昆山腔即便是在万历年间的鼎盛时期，也只因其腔调“流丽修远”而局限在上层士大夫的狭小范围以内，而青阳腔（或称池州腔）则以其通俗、明快、热烈的特色而受到广大民众的欢迎。青阳腔在万历年间迅猛发展，从其选本的广泛流行，可以窥见一斑。万历元年（1573）刊行黄文华辑《鼎新昆池新调乐府八能奏锦》把昆、池两腔并列，可见青阳腔已与昆腔并肩；万历初刊行黄儒卿辑《新选南北乐府时调青昆》则因青阳腔选本的分量加重，而以“青”字冠首居先；其他诸如《词林一枝》、《秋夜月》、《玉谷调

黄》、《摘锦奇音》、《歌林拾翠》、《万壑青音》、《大明春》等万历以来的戏曲刊本，除有的兼收当时流行的歌谣小曲之外，大多是青阳腔选本，表明青阳腔的发展已远远超过昆腔。到万历中、晚叶，池州的石埭（石台）和太平的梨园“几遍天下”，说明徽、池两腔，或者说主要是青阳腔已经占据了全国戏曲的领先地位。青阳腔能够得到广泛传播，无疑是因为它的腔调具有通俗的特质，易为群众所接受；而更主要的是它的剧目因出自民间，先天地具有与那个时代的人民群众审美意识相适应的世俗基础。如果让我们来细心品读万荣青阳腔剧目，就能深切地感受着这些剧目完全出自民间、早于昆曲且未经文人加工的世俗化品格。我以为这是万荣青阳腔艺术特征的基本点。从这一基点出发，来分析万荣青阳腔的各个剧目，就不难发现它固有的历史面貌了。

《金印记》是万荣青阳腔现存剧目中较完整的全本。明万历年刊印的《八能奏锦》只刊选《金印记》中的八出戏，《大明春》刊选三出。另有《卖钗记》一出，也是《金印记》苏秦的妻子“周氏当钗见诮”的别称，钱南扬先生在其《戏文概论》（上海古籍出版社，1981年版）中把这个剧目列入“失传者”的章节中加以表述。他说：“《南词叙录》作《苏秦衣锦还乡》；《九宫正始》引有《冻苏秦》，又有《金印记》……按《苏秦衣锦还乡》，《南词叙录》入‘宋元旧篇’，其为宋元戏文无疑。”并推想“《金印记》里不但含有《冻苏秦》的因素，同时也可能含有《苏秦衣锦还乡》的因素”。所谓《金印记》里含有《冻苏秦》的因素，可能是指曲牌使用而言，如《九宫正始》云：

此调，按《冻苏秦》原本，每曲之下半截，尚有北调【红衫儿】一阙，古人所谓南北合调者也。向被改本《金印记》直削去之，致令人皆不识其全调。（册2，【正宫·花郎儿】下注）

根据此类引文认为“《金印记》又为《冻苏秦》的改本”（《戏文概论》页92），恐未必确当。元人著作《冻苏秦》系北杂剧，其题目正名作“冰雪堂张仪用智，冻苏秦衣锦还乡”；而《金印记》则无“张仪用智”的关目，只叙苏秦本身故事。从剧本内容和结构形态推测，《金印记》倒是源于“宋元旧篇”《苏秦衣锦还乡》的可能性更大一些。《苏》、《冻》二剧只有存目，剧本失传，现在流传的本子只有明初人苏复之《金印记》传奇本，从《季子自叹》起，中经《逼妻卖钗》、《别亲赴试》、《秦邦不第》、《一家耻笑》、《投井遇叔》、《刺股读书》、《魏廷献策》、《用计攻秦》、《苏秦拜

相》、《父母闻捷》、《踏雪空回》等重要关目，到《封赠团圆》为止；与万荣青阳腔的《金印记》比照，情节布局大体相同，当是同源异本。朱权在《太和正音谱》中将苏复之列为“国朝一十六人”之一的知名作家，他刻意模仿高明《琵琶记》的结构手法，集中描述了苏秦“始穷终达”的过程，而在语言运用上“近俚处，俱见古态”（《曲品》）。这说明，苏本可能是采自民间流行的同类戏剧题材以传奇结构加以规范而编创的剧本。万荣《金印记》“俚俗”之气更加浓烈；在结构上更近南戏的古旧形态。南戏一般以人物上下场为标志，不标明出目，把全剧分为若干单元，每一单元也就是一场或一出。万荣《金印记》也正是这种结构形态。当然，这并不足以说明苏本必定出于万荣《金印记》之后，但说是万荣本渊源于早期流行于民间的南戏，并非不无道理。万荣本与苏本的基本情节一致，但各有侧重：苏本苏秦命运际遇的描写，揭示了战国时期统治者争霸夺国的历史趋势，而万荣本则是围绕着苏秦的命运变化，展现了民间人情世态的生活画卷；苏本按苏秦这个主要人物的行动线安排关目，集中刻画他坚毅不拔的进取精神，而万荣本则用较多篇幅，把同情寄予周氏，以世俗的审美取向，描绘了一组为民间所熟悉的小人物，美丑相间，尽在其中。将这两个本子加以比较，万荣本无疑是未经文人染指、长期流行于民间的演出本，更能见出“古态”。所谓“何物最娱庸俗耳，敲锣打鼓闹青阳”，不仅是指当时的青阳腔不被管弦、锣鼓击节的演唱形式，而且也是指青阳腔贴近俚俗生活的内容而深受普通群众的欢迎。

万荣青阳腔其它三个古抄本《三元记》、《涌泉记》、《剔目记》与前述《金印记》一样，文词格调如出一辙，“句句是本色语，无今人时文气”（《南词叙录》）。

《三元记》一剧，据傅芸子《白川集》中的〈内阁文库读曲续记〉云：

此乃《上辂三元记》，疑即出于明初戏文《上辂三元记》（见徐渭《南词叙录》“本朝”内）。盖《词林一枝》、《摘锦奇音》等所选之“雪梅吊孝”、“雪梅观画有感”等出，均为青阳调或滚调之曲文，此外如万历刊本《时高青昆》卷一下栏亦收“雪梅观画”一出，明季《歌林拾翠》二集亦然，出名“雪梅观画”，均系青阳调。

《南词叙录》著录明朝戏文四十八本，其中即有《商辂三元记》；明祁彪佳《曲品》在“杂调”四十种中注云：“即《断机》。”今存明无名氏《断机

记》，写明商霖的未婚妻秦雪梅，为之死后守节，并抚养商妾所生遗腹子商辂读书。后商辂连中三元，乃请朝廷旌表大娘秦雪梅。万荣本《三元记》也是以“断机”为主要关目结构而成：全抄本计六十页，而“机房教子”（即“断机”）即占三分之一的篇幅达二十页，可见此本是以谱写秦雪梅教子商辂成名为中心内容的剧本，即明代一般称为《断机记》。《曲海总目提要》卷十六《断机记》条云：“亦名《三元记》，演淳安商辂事。明成化间人所作。”明陈洪谟《治世余闻》下篇卷四云：“近世戏曲盛传商三元辂事，颇类此。”卷末题正德十六年，故此剧最晚也是弘治、正德间的作品。根据前述记载，万荣青阳腔《三元记》当出自明中叶之“盛传”的《断机记》传奇。

万荣本《涌泉记》与明陈黑斋或顾觉宇所作《跃鲤记》内容同，均取自《后汉书·烈女传》。写姜诗妻庞氏被婆母所逐，仍坚持孝道，最终感动婆母，接她回家的故事。万荣抄本有十五出，至“买扇奉姑”后已残损不全，不过，剧情敷衍至婆母态度转变，已近尾声，即接回庞氏，遂告剧终，基本上算是全本。祁氏《曲品》云：“此即《跃鲤》原本经村塾改串者。”其原著乃无名氏，拿这些本子比较，万荣青阳腔《涌泉记》比陈黑斋所作昆曲本《跃鲤记》更近俚俗，与弋阳腔本则非常贴近。

万荣青阳腔《剔目记》在《南词叙录》“本朝”部首著录有《陈可中剔目记》，属无名氏作，最晚也是嘉靖时的作品。此剧原本已佚，亦无刊本。明刊青阳腔选本有《剔目记》二出，一为《八能奏锦》卷一上栏收《元和卖卜》一出，一为《乐府菁华》卷二上栏收《元和访妓》一出，均为敷衍郑元和李亚仙事，并非《陈可中剔目记》。可以说现今万荣本堪称“青阳孤本”了。剧本内容如祁氏《曲品》中指出：“此《龙图公案》中一事耳。包公按曹大本，反被禁于水牢。”这个抄本残缺较多，但全剧内容尚能理清。故事叙江南吴县恶霸曹大本收买大盗雷虎危，以“窝赃”罪诬告秀才陈可中，使之陷狱、发配，旋以“更改文约、假捏虚词”夺陈可中妻、子为婢；时包公来访，被曹大本囚于水牢中，又经陈妻救出，雇脚力奔回九江口官衙。抄本至此残缺，当是包公平反冤狱的内容。这个剧本在唱词处置上呈两极现象，一方面很自由，有的人物上场不唱“曲牌”，而以比“滚”更快的速度“起干板”叙事；另方面，剧本中有的场次在句格上却相当规整，不加“衬”，不加“滚”，而接近早期南戏曲牌词格的规范。如陈可中发配途中唱【山坡羊】：“苦哀哀肝肠裂碎，

苦哀哀偷弹珠泪，望家乡迢迢路远，森惨惨无有一条逃生路，伤悲！何时得到代州城？伤情！若得回家两世人！”这段词的格式与明万历间刊行青阳腔的选本曲牌中自由运用滚调的形式有明显区别，正可说明万荣青阳腔《剔目记》在曲牌运用上还保持着古旧的原始形态。

一般说来，民间演剧活动，大抵是从演全本到演节本，再到演折戏这样发展过来的。明万历刊本均为青阳腔零出选本，正反映青阳腔演出活动达到了鼎盛时期。万荣青阳腔多以全本的形式保存下来，且具早期青阳腔艺术特征，可以断定它远早于清代形成的山东柳子戏和湖北清戏，当是明代万历之前的历史阶段的产物。

## 二、万荣青阳腔所处的历史位置

关于青阳腔起源，一是依据明汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》中“江以西弋阳，其节以鼓，其调喧。至嘉靖而弋阳之调绝，变为乐平，为徽、青阳”的记载，认为青阳腔是在嘉靖年间因弋阳腔流入徽、池一带与当地语音及民歌小曲结合形成；另一说则据《南词叙录》“今唱家……称余姚腔者，出于会稽，常、润、池、太、扬，徐用之”的记载，在安徽发展为青阳（池州属县）腔。我以为二说可以并存，但不必硬性判定青阳腔究属谁家支裔。青阳腔一方面继承并发展余姚腔的“滚调”，另一方面又继承了弋阳腔锣鼓击节、一唱众和的演唱特点，而成长为风靡天下的“时尚”音调。青阳腔的初生期，其实也就是历史悠久的弋阳腔自身的变革期。在嘉靖间产生的徽州、青阳、太平等新腔所用各种滚唱蔚然成风，也促使弋阳腔改变了“一味锣鼓了事”（《三遂平妖传·序》）的简单陈旧的演唱方法。汤显祖所说“至嘉靖而弋阳之调绝”，不是说弋阳腔完全湮没无闻，而是说它由于改用滚唱，与徽州、青阳、太平等新声趋同演进，因而旧调绝“变而为乐平，为徽、青阳”了。我理解汤显祖的这段话，实质上是对弋阳、青阳诸腔从明嘉靖到万历半个多世纪趋同发展的历史概括。

依据上述历史观点，对于青、弋两腔何时流入山西，虽不见明人记载，却有后世方志可征，山西汾西（明、清属平阳府）人侯七乘，官江西广信府同知，他于康熙十二年（1673）作《弋阳县志序》云：

予童时闻里社演剧，即相传有所谓弋阳腔者，究不知弋阳之起于何义，出于何方也。迨履任信州，而属邑之中，有弋阳焉，询之，则弋阳之名，实始于

此。乃予三过弋阳，适邑令陶君，为予言斗大一城，并未有一焉出而充梨园子弟者，昔之弋阳腔，至今日而几广陵散矣。

侯七乘系清顺治时进士，他的童年当可推至明万历年间；那时，他仅闻“相传有所谓弋阳腔”，既不知其“义”，又不知其“出于何方”；按此情推断，弋阳腔至迟也是在万历年间就流入山西境内了。按弋阳、青阳趋同发展从南向北流布的历史趋势，以及对具有早期青阳腔艺术特征的万荣青阳腔剧目的分析，万荣青阳腔与汾西弋阳腔可能在同一历史时期流入山西。万荣青阳腔剧目发掘者畅明生撰写的“调查材料”，说他于1957、1959年两次调查，“据范村青戏艺人袁喜泰、袁祥生、袁辛海、袁重发、袁九元、袁福庆等谈，他们三十年前学戏抄戏单，用的是万历年间的抄本。可惜这些剧本在抗战时期已丢失”。我认为，结合现存剧本分析，这一调查是可信的。

清代初叶，弋阳、青阳与其流布地区的语音结合，又发展变化进入一个新的历史时期而形成现今所称的“高腔腔系”。需要指出的是，流布于山西境内的弋阳、青阳，从总体上说并未参与向高腔腔系演变的进程，而仍然保持着其基本的历史面貌。

清人李调元《剧话》说：“弋腔始弋阳，即今高腔，所唱皆南曲。京谓京腔，粤俗谓之高腔，楚蜀之间谓之清戏。”该书于清乾隆年间，所谈弋阳流变为高腔的情况当在此前的时候就发生了。前引山西汾西人侯七乘以康熙十二年作《弋阳县志序》就说：“昔之弋阳腔，至今日而几广陵散矣。”这就是说，至康熙初期，弋阳腔已在其江西本土消失了。此后，还有清乾隆四十五年江西巡抚郝硕一本奏折，也证实了这一巨大变化，他说：“查江西昆曲甚少。民间演唱有高腔、梆子腔、乱弹腔等项名目，其高腔又名弋阳腔。臣查弋阳县旧志，有弋阳之名，恐该地或有流传剧本，敕令该县留心查察。随据禀称：弋阳之名，不知起于何时，无凭稽考，现今所唱，即系高腔，并非别有弋阳词曲。”从这些材料的互证中可以看出，弋阳腔无论在南方或北方都已演变为高腔。据八十年代关于高腔学术讨论的材料，证明与弋阳趋同发展的青阳腔，也参与相同的历史进程而演变到高腔腔系之中了。但是，从明代流入山西的弋阳、青阳，在入清以后并未发生多大变化，更没有“变种”为高腔的迹象；相反，仍以其前期的历史面貌活跃于山西农村迎神赛社活动之中。清康熙丙寅（1686）年，贡员后任定襄县教谕的樊度中，在泽州府沁水县观看迎神赛社

时，作《东岳庙赛神曲》五首，其五：“台上弋阳唱晚晴，台前百戏闹童婴。博郎鼓子琉璃笛，山路东风处处声。”（《沁水县志》）这首诗当作于康熙晚年或雍正之初，他描述的弋阳腔本名未改，本性未变，仍然在山西境内流行的景况。这个时期的万荣青阳腔活动情况，虽不见旧志记载，但当地有以青阳祀神的口碑流传，如“一青、二簧、三罗罗（腔），梆子乱弹摸不着”，即反映了清代初叶梆子戏虽已兴起，而青阳腔在当地祀神戏中还仍然占据首位。清乾隆以前，山西民间祀神对选择什么样的戏进入庙坛，要求是很严格的。蒲县柏山东岳庙清乾隆十七年立碑，对乾隆八年因“失误神戏”事有如下一段记载：

土人每岁于季春二十八日，献乐报赛，相沿已久。……至斯必聘平郡苏腔，以昭诚敬，以和神人，意至虔也。乾隆八年，夏器实首其事，因所托非人，骗银误戏；暂觅本县土戏，以应其事。前后搬取戏箱脚价并定戏献牲费等等约计二十余金，俱系器等首事十人自行备捐，其公项息银有预行支用者，尽数交出，未敢稍侵毫厘。社内众科首及合会人等齐集公议：嗣后有失误神戏者，不得开销公项分文，悉照八年为例。

首事人夏器因招来土戏（即梆子戏）祀神，受到处罚，并“勒石为记”，以儆效尤。可见在乾隆初年以及此前的祀神活动中，梆子戏虽已在民间流行，但因其“土”尚未取得进入庙坛的资格。所谓“梆子乱弹摸不着”即含此义。万荣青阳腔一向也以祀神为事，在少数几个村庄代代递传，因袭旧业并无更新之举。当清乾隆中叶之后梆子声腔风靡于世，席卷大江南北戏曲舞台的时候，万荣青阳腔虽呈衰颓之势，但仍保其本色，与当地古老的锣鼓杂戏和新兴的蒲州梆子互不相犯，共处共存。例如范村有三条街巷，每条街轮流祀神各自分别演出锣鼓杂戏、青阳腔、蒲剧，从无“风搅雪”、“两下锅”现象。这种既不相斥又不相吸的共存方式，在范村已成惯例，从清代一直延续到抗日战争时期。

总之，通过实际考察，从明代流布于山西境内的弋阳、青阳两腔，基本上都保持其早期的艺术特征，始终没有演变为像湖北的清戏、山东的梆子戏乃至北京的京腔那样，因发生质变而进入高腔腔系的行列。如果说，当地群众曾管它叫做“青戏”、“清戏”、“腔戏”等等，那只不过是谐音的简称，绝无赋予其“高腔”的含义；如果从学术研究的角度，以讹误的称谓来判定万荣青阳腔归属于高腔腔系，那是缺乏科学根据的。



当然，我们在这里强调万荣青阳腔的“纯正”度，并不意味着它经过四个多世纪的漫长岁月而一成不变。清康熙四十六年孔尚任作《平阳竹枝词·西昆词》云：“太行西北尽边声，亦有昆山乐部名，扮作吴儿歌水调，申衙白相不分明。”词格严谨、演唱高度程式化的昆山腔，尚且受平阳方音的影响而发生“申衙白相不分明”的变化，何况以活板著称的弋阳、青阳腔，怎能不受当地语音及地方戏曲的影响呢？据收集的音响资料考察，万荣青阳腔的确受到当地蒲剧的影响，如旦角上场用小“上场锣”，大将出场用【豹子头】以及升帐用的唢呐牌子，都是蒲剧的套子；某些唱腔旋律也受晋南语音和蒲剧的影响，如万荣青阳腔顶板开口唱的前几个小节往往与蒲剧二性板首句相似，至于演出时的道白，掺入晋南方言就更加难免了。

青阳腔被引进当年的万泉，犹如抛入一块“飞地”，与外界很少发生联系，而且长期处于狭窄封闭的文化圈内仅为当地祀神所用，因而丧失了自身发展变革的活力。它与弋阳腔于清代初叶流布于北京而变为京腔的境况完全不同，此时的弋阳腔，仍保留其“不被丝弦，锣鼓击节”和腔调高亢的基本特征，但在“作曲组织上”也即是曲牌音乐结构上，舍弃“滚唱”而趋同于昆曲，从而进入“再变革”即高腔腔系的历史时期。而万荣青阳腔从未得到过类似京都弋腔“变革”的机遇，它在时间的长河中不断地被剥蚀，简脱疏漏而趋于老化。如果说，它也吸收过蒲剧的某些东西，那只是“修残补缺”，而不是维系其生命的艺术上的融合。可以说，万荣青阳腔从未踏入过“高腔腔系”的门槛，而实际上已经消亡了。因此，说万荣青阳腔是经从湖北清戏或山东柳子戏传入山西的判断，是不符历史实际的。我们今天来研究万荣青阳腔，只能从更早的历史岁月中去探寻他的足迹。

### 三、万荣青阳腔存活的历史环境

“安徽池州的戏怎么会到山西去的呢？”这个问题恐怕难以得到具体的答案。但是，从山西与安徽特殊的经济联系中，可以揭示产于徽池的青阳腔“落户”到山西的历史必然性。

成文于明万历年间的谢肇淛《五杂俎》卷四中指出：“富室之称雄者，江南则推新安，江北则推山右。”明人以太行山之左右，称山西为山右；以流经徽州的新安（江）而代指皖、浙广大地区。而称雄于大江南北的“徽帮”和“晋帮”两大商人集团，则是明代居于经济支配地位的豪商巨贾的代表。明世

宗时位居首辅的严嵩与来客议天下富豪，凡资产五十万两以上者计十七家，其中“山西三姓，徽州二姓”（见王世贞《弇州史料后集》卷三十六）。《五杂俎》又说：“山右或盐，或丝，或转贩，或窖粟，其富甚于新安，新安奢而山右俭也。”它说明山西商人在盐、丝、粮食等商业领域中积蓄的财力和输纳的能量，都超出于新安商人之上，也标示山西商人以其“俭约”精神，从北方边塞经济向内地开拓进取的总趋势。

有明一代，蒙古军队对中原内地构成的威胁，使明朝从洪武时代开始，就对北部边塞营建沿长城一线的边防体制，同时也就造成了与财政、经济相关的巨大的军事消费地区。日人藤井宏著《新安商人研究》第二章中有如下一段叙述：

明代在华北诸省的北部、长城沿线一带，横贯着一条作为巨大消费地的军政地带，从全国各地以租税的形式收取上来的白银都挥霍在这里了。与此相应的华中、华南的物资也以这一带为目标被源源不断地运来了。

山西商人拥“天时地利”之优势，承担对蒙古军事行动的兵站供应任务，从充当粮食交易经纪人开始，继而掌握了盐、绢、棉花等主要商品贸易。弘治五年，改“开中盐法”（就是让商人把米粮输送到边仓后，准许其贩盐以为报偿），促使大批商人向两淮两浙地方流动。明胡世宁写于弘治间的《备边十策疏》中云：“古迁豪右，填实塞下。今山陕富民，多为中盐，徙居淮浙，边塞空虚也。”从成化末年到弘治年间，山西商人大规模南迁，并入籍南方各商业重地，成为“内商”。如扬州“聚四方之民，新都最，关以西，山右次之”

（明万历三十二年《扬州府志·序》）。山西商人的次数仅次于新安商人。成书于嘉靖三十三年（1554）的郑晓《擒剿倭寇疏》载：“（扬州）又有巡盐御史莫如土，选取山西、陕西盐商家属善射骁勇者五百人，名为商兵。”能够从山、陕商人子弟中筹组军队对付倭寇的进攻，即可见山、陕商人为数之多，又可见他们参与南方诸镇的政治、军事活动所具备的雄厚的经济基础。

从上述史料所描述的山西商人和新安商人在大规模的经济联系中，必然会产生频繁的文化交流。在这种大背景下考察，安徽池州的戏经“商路”流入山西，就有其必然性了。如《剔目记》这个剧本，经过几个世纪，早已绝迹，至二十世纪五十年代突然从山西万荣孙凤科先生家的字篓里发掘出来，看似“偶然”，而“必然”却在其中。这个戏在明朝嘉靖、万历年间在南方还很流

行，范濂《云间剧目钞》卷二云：

倭乱后，每年乡镇二三月间迎神赛会。地方恶少喜事之人，先期聚众，搬演杂剧故事，如《曹大本收租》、《小秦王跳涧》之类，皆野史所载，俚鄙可笑者。

这个《曹大本收租》与万荣青阳腔《陈可中剔目记》故事同源，《剔目记》中就含有“曹大本收租”中囚禁包公的一出戏；两者是否为“同目异本”的戏剧，虽不可臆断，但是为同类题材的剧目，则是确定无疑的。联系前引山西商人子弟组成商兵抗倭，“倭乱后”参与当时青阳腔流行的乡镇迎神赛社活动，过后再将这些剧目引进故乡山西境内，岂不是“顺理成章”的事情吗？何必非经尚未出世的山东柳子戏“转手倒运”不可呢？当然，我们今天无论如何也查不出何时何地何人将《剔目记》这个剧本引进山西的具体证据，但可以确认，在那个时代只有山西商人才具备这种“倒爷”的资格。

中国各声腔剧种的流布，一般是在相近的地域文化圈按“水漫式”的走向传播开来的，但在特定的历史条件下，由“商路”、“军路”的渠道，取“抛物式”的传导方式，跨地域直接引进，已屡见不鲜。万荣青阳腔无疑是属于后者，这是与明代前期山西商人的特性分不开的。《学海类编·晋录》对山西商人的经营形态有一段很概括的记载：

平阳、泽、潞，豪商大贾甲天下，非数十万不称富。其居室之法善也，其人行止相高、其合伙而商者，名曰伙计。一人出本，众伙共而商之，虽不誓而无私藏。……故有本无本者，咸得以为生，且富者蓄藏不于家，而尽散之为伙计。估人产者，但数其大小伙计若干，则数十百万产可屈指矣。所以富者不能遽贫，贫者可以立富，其居室善而行止胜也。

这种委托资本或共同资本型的经济形态，这种古典式的合股方式，造就了一代又一代的豪商巨贾。他们的群体意识和维系人际关系的道德准则，都未脱离封建制度的框架。许多富商世家，本就是官僚、地主、士大夫；许多出身于商贾者，也多愿跻身于官场、学界，以求归属于封建社会的上层序列。例如：张四维，平阳府蒲州人，嘉靖三十二年进士，历任翰林学士和吏部右侍郎；万历二年，由宰辅张居正推荐，以礼部尚书兼东阁大学士参赞机务；张居正病卒，他代其当国理政，居群臣之首。像这样一个大官僚，就出身在盐商家庭，他的父亲张允令经商积累的资产达数十万两至百万两（见《国朝献征录》卷十

七王世贞《张公居正传》)；他的叔父和弟弟也都经营盐业而致巨富。张四维一家对张居正感恩戴德，于他死后，修庙塑像，因袭民间祀神方式，歌舞戏伎奠于堂前。由此可见，山西商人家族或集团的封建社会关系，决定他们的文化观念仍然是传统的、世俗的延伸。

上例属官、商一体化的类型，而商人与地主一体化则更加普遍，许多商人也同是地主。因为当时的商人或商业资本回收的主要对象，基本上是以农民的存在为前提的；为了稳定农业生产秩序，在民间里社中遍立神庙“为一乡祈报之所，春祈百谷之生，秋报百谷之成，人民富庶，享祀丰洁，八腊通而岁时顺”（阳城县明成化十七年《重修下交神祠记》）；每当“乡村三月春祈，八月秋报间，有令娼妓、梨园扮乐赛祭者”（顺治《浑源县志》）。这种迎神赛社活动，既体现了神权与王权相结合的统治思想，又顺应了广大农村社会“禳灾祈福”、协调人与大自然的关系而产生的心理要求。从这一角度体察，山西商人为民间民俗文化的构建，为此目的而沟通中国南北戏曲艺术的交流，都起到了相当重要的作用。

在上述的历史环境下，万荣青阳腔之所以被引进山西境内，其存在价值也主要是用以祀神。范村附近三村之间，古时有庙，据传春秋时柳下跖到此杀庙祝，故俗称此庙为“割头寺”。按当地习俗，每年正月二十三日上庙赛祭。每当祭日，鼓吹导前，标旗引路，扮杂戏者穿袍着靴，挎弓提刀，或有翻穿皮袄作围猎状；此时号角长鸣，炮声震空，阖乡男女，拥塞街巷，由此组成的赛祭队伍，浩浩荡荡，逶迤数里。青阳腔则应“和悦神人”的需要，与当地古老的锣鼓杂戏和后起的蒲州梆子分别担任一年一度祀神的演出任务。在这种特定的文化氛围中，万荣青阳腔远离自己的“家族”和适宜它生长的南国土壤，被拘禁在北方的几个村落中，从不外传，只由村内子弟一代代搬演下去，成为方寸之地的庙坛祭品而失去一切发展的机会。它既没有古老的锣鼓杂戏所具有的广泛而深厚的群众基础，又没有后起的梆子戏拥有众多班社和伶人为之“开疆拓土”的能力。也许，当初把它引进山西之时，曾经以它“最娱庸俗耳”的艺术魅力，有过“一枝独秀”的荣耀，但终因长期处在封闭的境况中，吸收不到新的艺术营养而凋零枯萎。

今天考察万荣青阳腔的历史，它与湖北清戏或山东柳子戏无甚瓜葛。例如，山东柳子戏中所含“青阳腔”，是与俗曲曲牌搭配混用，不分调名，故称

为“乱青阳”，属清代各地方戏曲交互融合的后期现象；而万荣青阳腔自从进入山西，就陷落在超稳定的经久不变的民俗文化圈内，其唱腔结构纯系明代青阳腔固有的曲牌组合，如【驻云飞】、【月儿高】、【不是路】、【甘州歌】、【红绣鞋】、【红衲袄】、【金钱花】、【一江风】、【画眉序】、【点绛唇】、【下山虎】、【忆多娇】、【风入松】、【锁南枝】、【江头金桂】、【混江龙】、【醉玉楼】、【尾声】等等。有的抄本中虽未标明曲牌，也都在唱段前标出“唱青阳腔”作为提示。传抄中的脱漏现象在民间流行的戏曲剧目中在所难免；万荣青阳腔四个古抄本，简脱讹误之处比比皆是，也正是它“古态”表现之一。

《荀子·正名》云：“名定而实辨。”综合本文所述，应该认定：万荣青阳腔是由明代山西商人“贩回”的位于“高腔腔系”之前的青阳腔。按声腔剧种标准要求，它早已名存实亡，但作为研究对象，廓清其历史面目，对于梳理中国戏曲史发展脉络，无疑具有十分重要的意义。